

## ÉLETMŰ ÉS TÖREDÉK

*Gellér B. István Növekvő Városáról és Hajdu István monográfiájáról*

A viharos pécsi EKF-év maradandó értékei közé tartozik Gellér B. István *A Növekvő Város* című műve és Hajdu István *Gellér B. István* monográfiája. A két könyv együtt, egységes design-nal, exkluzív vászonborítású tokban, kiemelkedő színvonalú tipográfiai megoldásokkal (a könyvterv Rajnai Richárd, a borító és díszdoboz Böhm Gergely munkája), a Pécsi Galéria kiadásában jelent meg.

Gellér B. ma már legismertebb projektje, a *Növekvő Város* a nyolcvanas évek elején jelent meg életművében. Az azt megelőző időszakról keveset tudunk. Ezt a hiányt is pótolja Hajdu István műkritikus az életmű egészét részleteiben elemző monográfiája, amelynek kiemelkedő érdeme, hogy életrajzi alapokon, a különböző alkotói korszakokat a különféle hazai és nemzetközi tendenciákkal összefüggésben mutatja be.

Gellér B. kezdeti grafikái, diópác és tusrajzai, mint Hajdu írja, „*Martyn irodalmi illusztrációinak erős hatását mutatják*”. (Az irodalmi kötődés viszi majd el alig tizenöt év múlva a *Növekvő Város*hoz is.) Az irodalom és annak illusztrációja meghatározó volt Gellér B. számára, ilyen jellegű munkáiban kezdetben a Kondor Béla és köre által használt vizuális és verbális elemeket használta.

Később a Martyn Ferenchez is közelálló, de Bálint Endre hatását is tükröző nonfiguratív stílust választotta. Ezt azonban hamarosan a síkgeometrikus és konceptuális munkák követték, amelyek létrejöttét Hajdu, ismét Gellér B.-t idézve, az első nyugat-európai útjával hoz összefüggésbe. A stílusváltás magyarországi kapcsolatrendszerében is határt jelentett. A sorból kilógó pécsi fiatal művész rátalált azokra az új képzőművészeti kezdeményezéseket képviselő alkotótársakra, akik a magyar avantgarde arculatát formálták: Pernecky Géza, Lakner László, Galántai György, Harasztý István Édeske.

Gellér B. első geometrikus, fekete-fehér grafikái Hajdu szerint az 1929-ben Párizsban alakult *Cercle et Carré* csoport, vagyis többek között Kandinszkij, Mondrian, Léger, Gropius, Arp, Le Corbusier műveit idézik lecsupaszított, minimalista, dekoratív formában. Az ezt követő színes szériák kétféle irányba vezettek: az egyik vonalhoz, mint Hajdu írja, a minimalista Frank Stella, valamint Vasarely, az angol Bridget Riley (akinek nevével Gellér B. ismertette meg a műkritikust) és az izraeli Yaacov Agam szobrász által képviselt op-art-os irányzatok tartoznak. A másik irányt a geometrikus pop-art művek képviselik, melyekre nagy hatást gyakorolt Nicholas Krushenick dekoratív festészete.

Néhány népies motívum lírai transzformálásával, amelyekkel kapcsolatban Hajdu Korniss Dezső hatását is említi, a végletekig lecsupaszított szimbólumokkal saját képi és formarendszert teremtett. A síkból később már ki-kilépett a térbe, dimenziót váltott, melyre példaként említhetnénk a monográfus által „téri kollázsoknak” nevezett képét a *Pillangókat* (1975), amely korábbi munkásságának esszenciáját adja.

Ezt követően, bár még festett geometrikus alkotásokat, érdeklődése korábbi kísérletek nyomán a konceptuális irányba fordult. A fényképek, kollázsok, az installációk fő mozgatórugója egyfajta üzenet *kifejezése* volt. Ezek az alkotások, mint például a Chagall *Zöld hegdedése*, Van Eyck *Önarcképére* festett parafrázisok, amelyeket Hajdu Gilbert és George

önreflexív alkotásaihoz hasonlít, sajátos egyéni mitológiát teremtettek. Gellér B. belép az ismert festmények terébe, rekonstruálva a festmények által megjelenített világot, magára öltve egy szerepet, újraélve a művek által megjelenített valóságot. Vagyis akkor még egy teremtett valóság totalitásába lépett be. Innen csak egy lépés választja el az ellenkező folyamattól, amikor tárgyiasult formában, töredékekben mutatja be az általa teremtett mitikus valóságot. Ez a mitikus valóság lesz a nyolcvanas évektől a posztmodern *Növekvő Város*.

Gellér B. harminc éve munkálkodik a *Növekvő Város*on, a konceptualizmusból a posztmodernbe hajló mitológia teremtésén. Ennek részeként tíz évvel ezelőtt már megjelent a Jelenkor Kiadónál a város-koncept kvázi régészeti feltárásáról szóló munka, amelynek műfaja leginkább fiktív kutatási naplóként volt megragadható. Ezek a könyvek ugyanis maguk is részei a projektnek, amely ebben a formában a régészeti/antropológiai kutatások paradigmájára épül. Adottak tehát a régmúltban gyökeredző Város töredékes leletei, amelyekre ráépül a Város lakóinak és szokásrendszerüknek antropológiai leírása, a feltárás egy korábbi és későbbi idősíkjai, a *Növekvő Város* mítoszáért kereső kutatók és expedíciók mentén, a 19. és 20. század elejére datálható régészeti munkáról szóló személyes hangvételű dokumentáció. E három idősíkot megjelenítő műalkotás egésze töredékességéből adódóan bármikor újabb elemekkel tud gazdagodni. Az elmúlt tíz év „feltárásának” eredményeit integrálja a jelenlegi könyv. Annak köszönhetően, hogy a mítoszt teremtő-alkotó kutatás továbbra is folytatódott, a *Növekvő Város* most megjelent kötetében helyre álltak az arányok, a város pusztulásának mikéntjére és lakatlanságának okára is fény derül. (A városban emberi maradványokat ugyanis nem találtak.) A töredékesség természetesen változatlanul megmaradt, mint a könyv és a művész által teremtett világ eszenciája.

A *Növekvő Város* konceptet hét alfejezetben mutatja be Hajdu. Mint ahogy az egész életmű elemzésekor, a gyökereket az életrajzban keresi, majd hazai és nemzetközi kontextusba helyezi. Nem értelmezi a műalkotás elemeit, hanem a konceptet helyezi egyfajta kultúrtörténeti összefüggésrendszerbe.

Az életrajzi vonatkozás kettős, konkrét, tárgyi és elvont, szellemi. „*A villányi-szársomlyói szobrászszimpóziumnak volt egy közös évfordulója, amihez egy plakátot kellett terveznem. Jobb híján belenyomtam egy csigát, egy megkövesedett fossziliát agyagba. (...) Amikor hazavittem a plakátot a nyomdából, megdöbbenve láttam, hogy ez a csigavonal-lenyomat tulajdonképpen egy város. Egy olyan város, amit belepett a homok, pusztulóban van. (...) Hozzáfogtam, hogy lerajzoljam a város alaprajzát, hozzá egy térképet, a térkép mellé pedig a város rekonstrukcióját.*” – idézi a kiinduló fejezetben (*Fosszília*) Gellér B. a *Balkonnak* adott interjút Hajdu. Ez az *objet trouvé* volt a *Növekvő Város* koncepciójának tárgyi alapköve, melynek telített szimbólumértéke vitathatatlan.

A város alaprajzára szinte pontosan rímel a John Bunyan könyvében látható metszet: *A vándor útja az örök városhoz*. De számos példát említhetnénk még, hiszen a csigavonal, a spirál a legkülönbözőbb primitív társadalmaktól, a görög mitológián át egészen a keresztény szimbolikáig szinte mindenütt megtalálható. A csigaszerkezet és a labirintus egy tőről fakadnak. A legkorábbi csigaábrázolás egyiptomi, az i. e. 19. századból származik, és az alvilágon át vezető utat jelentette. A buddhizmusban a csigavonal a megvilágosodáshoz vezető ösvény. Az európai kultúrában a görög mitológiában találkozunk vele mint útvesztővel és benne Minotaurusszal, ahol ez az egyéni képességek próbája, központján való átjutás a szellemi fejlődéshez és önmegismeréshez vezet. De nem ritkán, így például Chartres-ban is találkozunk a keresztény templomok útvesztőjével, amely az üdvözülés felé vezető rögzös utat szimbolizálja. A 9. századi iraki Samarai Mosket minaretje is arról tanúskodik, hogy a spirál a muzulmán hitben is a lélek és a vallási tudat fejlődését, az Is-

tennel való találkozást szimbolizálja. A spirál vagy csigaforma tehát a legrégebbi időktől fogva valamiféle belső, szellemi fejlődést, spirituális találkozást, Istennel való kapcsolat-teremtést szimbolizált. Belépni a *Növekvő Városba* így egyfajta utazás önmagunk belső útjai felé, akaratlanul is önmagunkkal hurcolt személyes és kollektív múltunk töredékei nyomán. Számomra tehát mindent egybevetve a város térképe, e lenyomattá vált fosszília – önmagában, és a ráakódott kultúrtörténeti szimbólumrendszerekkel együtt – értelmezi a műalkotás egy lehetséges üzenetét.

Hajdu a város szellemi alapköveit (*Az idea mint fosszília* című fejezetben) Gellér B. szülővárosának szellemiségében, Várkonyi Nándor műveiben (*Szíriat oszlopai; Elveszett paradicsom*) és Weöres Sándor *A képzelt város* című novellájában látja. Műfaját tekintve Hajdu egyfajta stílusimitációnak, pastiche-nak tekinti, amely rálát és rálátat a jelenre és múltira is, anélkül, hogy részévé kelljen válnia, miközben rejtetten ő és családtagjai is feltűnnek benne.

Hazai párhuzamként először König Frigyes és Gémes Péter nevét említi a szerző. Mindkét művésznél a megjelenített alkotások háttérében szellem- és művészettörténeti jelentésívek feszülnek. Gémesnél továbbá az Ego különösen éles fénybe állítása, a fényképek fény-árnyék kontrasztját, Könignél pedig az alkotó természettudományos, kultúr- és művészettörténeti attitűdjét emeli ki.

*Az antikvitás romantikája* című fejezet huszonnégy oldalával Hajdu feladja az olvasónak a leckét. Lenyűgöző intellektussal, de néhol nehezen követhetően, a romantika irodalmától az ezoterikus szellemtörténeteken át a 20. századi művészettörténetig festi le Gellér B. város-konceptiójának kultúrtörténeti horizontját. S e horizonton feltűnik Novalis, Schelling, Hölderlin, Rilke neve, a különféle művészetelméleti (Aby Warburg) és antropológiai (Jane Ellen Harrison, Gilbert Murray, Francis Macdonald Cornford, Lévi Strauss) iskolák vagy Helena Blavatsky és Alfred Wegener kontinenselmélete, de éppígy Rudolf Steiner antropozófiai elméletrendszere. És persze mindezek közös őse, Platón Atlantisza. És akkor még nem említettük a hivatkozásokat Ortega y Gassetre, a Monarchia szellemiségében gyökeredző Joseph Roth és Mikszáth Kálmán munkásságára, illetve a párhuzamokat, Anne és Patrick Poirier, Paul Thek és Charles Simmonds, 20. századi képzőművészek hivatkozott munkáival és stílusjegyeivel. Ez utóbbi nevét érthetetlen módon épp, hogy csak megemlíti Hajdu, miközben Simmonds liliputi emberkéinek fikcionális városával, építményeivel (*Növekvő Ház, Tűzház, etc.*) és tájaival Gellér B. koncepciója egyértelmű szellemi rokonságot mutat, ráadásul hatásáról maga Gellér B. is beszámol. (1972-ben látta a kasseli Dokumentán az individuális mitológia egyik első alkotójaként Simmonds munkáit.) Talán a szerző számára túlságosan magától értetődő gondolati ív feszül a két alkotó között ahhoz, hogy ezt részleteiben fejtsse ki. Pedig a feltételezett olvasó számára ez meglehetősen érdekes párhuzam lehetett volna.

Általában véve elmondható, hogy a fejezet információdömpingje és „címkéi” kissé túlterhelik az olvasót. Hajdu saját intellektuális labirintusának csapdájába esett, amely egy gondolatmeneten elindulva jobbra-balra, újabb és újabb utakat kínál, így „minden lapra egy újabb lap húzható”. Ahhoz, hogy e labirintus az olvasó számára is bejárható, sőt egyfajta szellemi kaland legyen, több és részletesebb hivatkozás lett volna szükséges.

A város-koncept elemzése a vonatkozó fejezetben végül is kimerül abban, hogy a szerző leszögezi, Gellér B. teremtett városa két, egyszerre ideálisnak és utópisztikusnak is tekinthető város-koncepttel rokonítható: az egyik Larry Harvey által 1986-ban alapított, évente csak egy hétig létező város-projektje, a másik pedig Paolo Soleri folyamatosan épülő lesüllyesztett városa, Arcosanti. A *Növekvő Város* mellett Gellér B. 2001-02 körül létrehozott Tölcsérvárosa földbe vájt, krátterszerű formájával Soleri elképzelésének lirizált változata lenne Hajdu szerint. A szerző, bár a szellemtörténeti előzményekben említette, a konkrét kérdésben azonban figyelmen kívül hagyott egy – véleményem szerint – ennek

értelmezésében lehetséges szerepet játszó kategóriát: Jung kollektív tudattalanját. Mert Gellér B. városa bizonyos szempontból idealista: nem harcoló, békés népek lakják, legalábbis az ellenkezőjére vonatkozó adat nincs. A tölcsváros viszont sokszor tettelességre is vetemedő, veszekedő, agresszív lakóival és föld alatti létével az egyéni és társadalmi tudat alatt szunnyadó agressziót jeleníti meg. Vagyis Gellér B. a városon kívülre helyezi mindazt, ami a társadalmak alapszövetét a legősibb időktől áthatja.

A *Növekvő Város* építészetét, szobrászatát és festészetét ismét a párhuzamokon és összefüggésrendszereken át mutatja be Hajdu. Ez részben jó, mert egységes koncepcióba ágyazva tovább követi a hazai és nemzetközi összefüggések feltárását. Másrészt viszont az arányok elbillennek Gellér B. művei elemzésének kárára. Bár tény, hogy gazdag illusztrációként ott vannak a művek, ugyanakkor a szöveg további művészek alkotásaival veti őket össze anélkül, hogy a kötet közölne róluk reprodukciót. (Megoldást jelenthetett volna, ha a város-művek reprodukcióit csak a másik kötetben helyezik el, itt pedig, mintegy „bélyegfotóként”, képi jelzésként használják, a hivatkozott művek fotói mellett. Igaz, ebben az esetben a két kötet, a két könyv, a továbbiakban egymástól elválaszthatatlan életet élne.)

Az építészeti ősképek és párhuzamok vonatkozásában a szintetikus orientalizmusról, de Bachmann Gábor dekonstruktivizmusáról is történik említés. Basil al-Bayati a nyolcvanas-kilencvenes években létrejött posztmodern fantázia épületeinek pedig mintha előképei lennének a Város makettjei.

A műalkotások (makettek, kegytárgyak, szertartáseszközök tekintetében Hajdu kiemeli az anyagok gazdagságát és felhasználásuk sokrétűségét. A rajzok, akvarellek, festmények metafizikus lírával átszőtt precíz megformálását a francia Gérard Titus-Carmelre vezeti vissza. A stíluselemek elegáns és értő változtatása pedig Orosz István művészetén túl, Dürer, Piranesi, Doré és Escher művészetét idézi.

A performanszokban, rekonstruált rítusok fotóin Hajdu szerint Gellér B. azt az utat járja, melyet a hetvenes évek elején Barbara és Michael Leisgen járt. Fotóikon gesztusokat, mozdulatokat ötvöztek a nappal/holddal, felhőkkel, a tájak különféle elemeivel egyfajta egymást kiegészítő geometrikus egységbe. Ha már szellemtörténeti távlatokban gondolkodik a könyv egésze, ne feledkezzünk meg azokról a 20. század eleji mozgásművészeti irányzatokról sem, amelyek a vázarajzok nyomán ókori rítusok mozgásformáit próbálták feleleveníteni (pl. Isadora és Raymond Duncan, a magyar Dienes Valéria), s amelyek mozgáskészletével Gellér B. rekonstruált rítusformái ugyancsak rokonságot mutatnak. Ráadásul a Courtambert-nővéreket Isadora Duncan táncosnőiként említi saját művében Gellér B.

A rítus-képeken és leírt szokásokban kétségtelenül kultúrák keverednek. Megtudjuk például, hogy a nép erősen panteista volt. A fákkal és gyökerekkel kapcsolatos rítusuk valójában megtalálható mind a kelta hagyományokban, mind Észak-Ausztráliában, Afrikában vagy Kis-Ázsiában. A fák szorosan a földbe kapaszkodó gyökereikkel és az ég felé nyújtózó ágaikkal, a Világmindenséggel való kapcsolat eleven láncszemei. Az ókori Görögország istenei és istennői közül sokan a hiedelem szerint szent ligetekben laktak, ahova az emberek imádkozni és elmélkedni vonultak el. Az erdőbe vonuló elmélkedő, böjtölő szertartással különféle célok érdekében (pl. beavatás az ifjak 13 éves korában vagy a böjt, az esőt idéző funkcióval) akárcsak általában a törzsi kultúrákban, a *Növekvő Város* feltételezett népességének is sajátja.

A fotókon és az egész város kultikus szimbólumrendszerét átható háromszög alakzat szimbolikussá magasztosulása mögött Lengyel András stílus-effektjei is felsejlenek Hajdu olvasatában.

A tárgyakban megjelenő háromszögforma kultúrtörténeti szimbolikáját szinte alig oldja fel a szerző. A triangularitás a tökéletesség kifejezését szolgálja, hisz a pitagoreusok

szerint az egyenlő oldalú háromszög geometrikusan harmonikus forma. (Számmissztikájukat tekintve pedig a pontokból álló egyenlő oldalú piramis az isteni számok: 1, 2, 3, 4 és azok összegeként a 10 kifejezésére alkalmas.) A betűknek hármass jelentést tulajdonít, amely hármasság pedig többek között a Kabbalára is jellemző. A talált formájukban „értelmezhetetlen” jeltömegeket, az agyagtekerceket és törvénytöredékeket meg nem festett *shape canvas* vagy *hard edge* műveknek tekinti Hajdu.

A műkritikus átfogó elemzésre törekvő alkalmazott holisztikus szemlélete ebben a fejezetben nem tudott érvényesülni, de az egyedi műtárgyak konkrét elemzésének gazdagságával sem büszkélkedhet a fejezet. Talán ha a konkrét műalkotások elemzésére épültek volna a korábbi fejezet egyes szellemtörténeti motívumai, akkor közelebb vihetnének a *Növekvő Város* komplex jelentésrendszeréhez.

Az utolsó két fejezetben a szerző a régészet regényének, a mitológia mitológiájának, a *Növekvő Városnak* végtelenül gazdag irodalmi és szellemtörténeti perspektíváját adja Kerényi Károlytól Szentkuthy Miklóson át, Canettin, Borgeses keresztül egészen a Danilo Kiš szavait transzformáló zárszóig. A hivatkozások rendszere itt annyira gazdag, hogy konklúzióként leszögezhető: a monográfia *Növekvő Várossal* foglalkozó fejezete külön tanulmánykötet után kiált, ahol megfelelő terjedelemben kaphatnának helyet a hivatkozott művek idézetei, a hozzájuk tartozó bibliográfiai adatok, a párhuzamba állított képzőművészek rövid bemutatása és az összehasonlítást szolgáló képi illusztrációk. Ezek hiánya már a korábbi fejezetekben is megmutatkozik. De a Város-fejezet rendkívül sokrétű utalásai miatt itt szinte tapintható. Hajdu lenyűgöző intellektussal összehasonlító elemzést végez, végre méltó módon teret adva Gellér B. óriásprojektjének a nemzetközi művészet- és kultúrtörténet keresztmetszetében. A monográfia tehát valójában két könyv anyagát hordozza: az életmű *Növekvő Város* előtti és a magáról a város-konceptről szóló részét.

Ráadásul, ha valami jellegéből adódóan fordítást követel magának, ez a könyv ilyen, és ez szolgálná a művész érdekeit is. Ehhez képest a másik kötet, a *Növekvő Város* kétnyelvű, anélkül, hogy egy előszó eligazítaná az olvasót, hogy miféle kvázi tudományos paradigmát követő pastiche-t tart kezében. Ezeken a pontokon mutatkozik meg leginkább a professzionális kiadói és szerkesztői háttér hiánya. De félek, hogy a megvalósult monográfiának anyagi okokból terjedelmi korlátai (is) voltak, amelyek léte, ha a munka jelentőségét nézzük és az alkalmat, amelynek keretében létrejöhetett (EKF), több mint elkeserítő. A könyv ugyanis – még mindig – megmarad...